

Langage et expérience sensible dans *Canto dos jovens* de Mira Schendel (1965) et *Gesang der junglinge* de Stockhausen (1955) : remédiation et traduction créative

Ana Mannarino

Cet article vise à analyser un ensemble d'œuvres de l'artiste visuelle Mira Schendel (1919, Suisse – 1988, Brésil), un groupe de monotypes (fig. 1 à 5) connu sous le nom de *Canto dos jovens – a propósito de Stockhausen* (Chant des jeunes – À propos de Stockhausen)¹.

Réalisés en 1965, ces monotypes sont inspirés par l'œuvre musicale *Gesang der junglinge* (1955), du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen. La composition musicale part elle-même d'un texte biblique, la prière intitulée *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, extraite du troisième livre de Daniel de l'Ancien Testament. Le travail visuel de l'artiste se rapporte donc à la fois à une œuvre musicale et à un texte. Notre objectif est de réfléchir aux remédiations proposées par Mira Schendel entre langage plastique, musical et verbal, en re-situant cette expérience dans l'exploration graphique et visuelle du langage verbal et de l'écriture menée plus largement par l'artiste au sein de son œuvre.

¹Dans certains livres et catalogues, les œuvres sont identifiées comme « sans titre » : Geraldo de Souza Dias, *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*, São Paulo, Cosac Naify, 2009 ; Tanya Barson et Taisa Palhares (dir.), *Mira Schendel* (catalogue), Londres, Tate Publishing, 2013). Au moment où ils ont été exposés, l'artiste les a intitulés *Canto dos jovens – a propósito de Stockhausen*. Voir Ana Candida de Avelar, « Chronology » dans T. Barson et T. Palhares (dir.), *Mira Schendel, op. cit.*

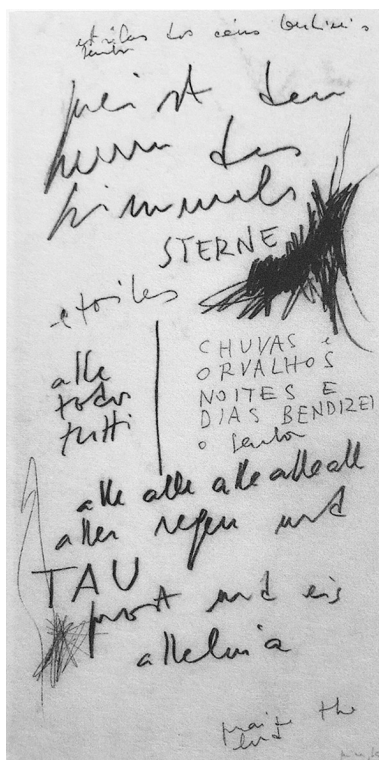


Fig. 1: Mira Schendel, [sem título da série Escritas]; sans titre de la série Écritures, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

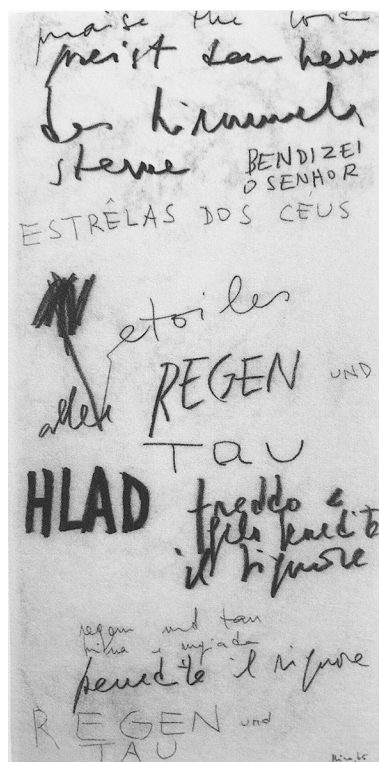


Fig. 2: Mira Schendel, [sem título da série Escritas]; sans titre de la série Écritures, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

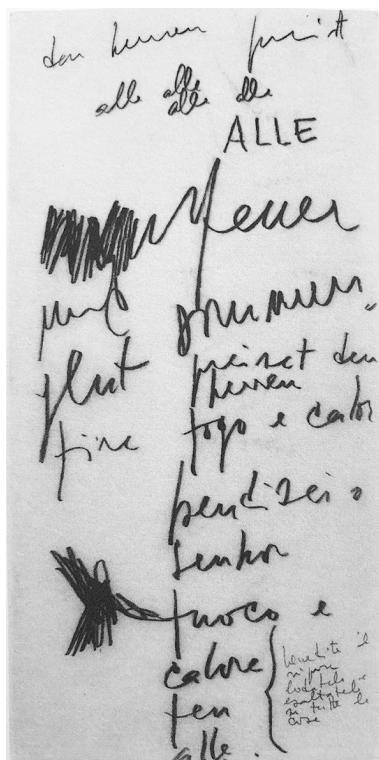


Fig. 3 : Mira Schendel, [sem título da série Escritas]; sans titre de la série Écritures, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

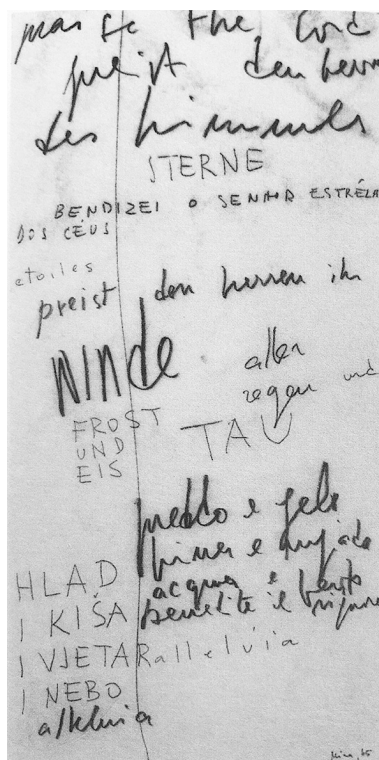


Fig. 4 : Mira Schendel, [sem título da série Escritas]; sans titre de la série Écritures, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

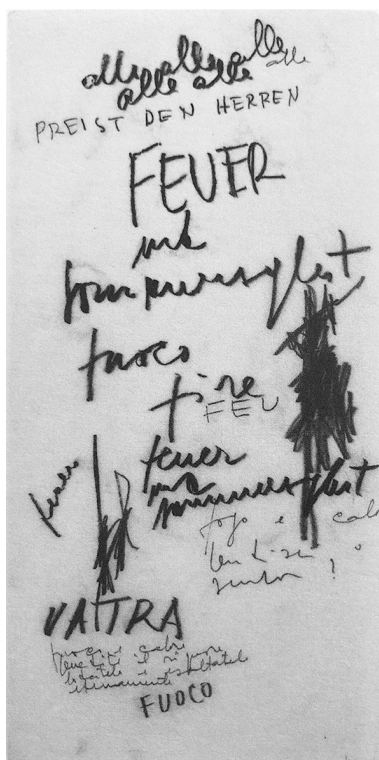


Fig. 5 : Mira Schendel, [sans titre de la série *Escritas*]; sans titre de la série *Écritures*, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

Depuis le début des années 1950, l'artiste produisait principalement des peintures abstraites, en plus de quelques natures mortes, en utilisant diverses techniques : tempera, huile, gouache, aquarelle. Au début des années 1960, quelques mots et fragments de textes apparaissent dans ses peintures, parmi les formes et les couleurs disposées sur la toile. En 1964, Mira Schendel acquiert de grandes quantités de papier de riz et commence à expérimenter avec ce matériau. De là surgit la série d'œuvres connues sous le nom de « monotypes », soit environ deux mille œuvres de format de 47 x 32 cm, réalisées entre 1964 et 1966. La technique développée par l'artiste consiste à marquer une feuille de papier de riz de très fin grammage, sur le verso, avec la pointe sèche ou le bouchon de stylo (et aussi avec les doigts, les ongles, dans certains cas) sur une surface encrée. Cette technique favorise un dessin rapide, la possibilité de varier la pression sur le papier et l'épaisseur de la trace, produisant des taches allant des plus sombres aux plus claires, des limites des plus diffuses aux mieux définies. Beaucoup de ces œuvres combinent des dessins, des traits, mélangés avec des mots. Dans certains groupes de monotypes, seuls les mots et le trait qui les forme sont tracés par l'artiste. C'est le cas de ceux dans lesquels l'artiste a transcrit des extraits du livre de la Genèse et de ceux qui nous intéressent ici, *Canto dos jovens*, réalisés pour la 8^e Biennale d'Art de São Paulo, en 1964. Cette référence aux passages bibliques est fréquente chez Mira Schendel : on la retrouve par exemple dans les peintures de la série *Homena-*

gem a Deus Pai do Ocidente (1975) et dans l'installation *Ondas paradás de probabilidade* (1969).

Les mots lisibles dans les *Canto dos jovens* et les mots prononcés em *Gesang der jünglinge* correspondent aux fragments suivants :

Soleil et lune, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Astres du ciel, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Pluies et rosées, bénissez toutes le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais.
Vents que Dieu déchaîne, bénissez tous le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Feux et chaleurs, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Froid et chaleur, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Rosées et givres, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais.
Gelées et frimas, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Glaces et neiges, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
(Dn, 3 :62-10).

Il s'agit d'un extrait du troisième livre de Daniel, dans lequel des jeunes gens, parce qu'ils refusent d'adorer une idole et de s'agenouiller devant elle, sont jetés dans une fournaise par le roi Nabuchodonosor. Mais quand ils récitent la prière, ils sont sauvés du feu par un ange.

Les monotypes *Canto dos jovens* montrent des mots à l'encre noire sur papier blanc, écrits à la main par l'artiste, dont les lettres sont de formes, de tailles et d'intensités variables, et qui sont mélangés à des dessins abstraits, des gri-bouillis. On peut lire en plusieurs langues des mots et des fragments de phrases extraits du *Cantique des trois enfants dans la fournaise* (« feuer » ; « feu » ; « fuoco » ; « regen und tau » ; « estrelas do céu » ; « étoiles » ; « praise the lord » ; « bendizei o senhor » ; « benedite il signore », etc.) dispersés à la surface du papier, sans que ni le début ni la fin de la lecture ne soient indiqués, entraînant le regard du lecteur-voyant à se déployer librement sur le support.

L'œuvre musicale *Gesang der jünglinge*, de Stockhausen, musique électronique d'une durée de 13'43"², a, quant à elle, été composée en 1955. Elle combine des sons électroniques synthétiquement produits, créés par un générateur de fréquence, et la voix du chanteur Josef Protschka, alors âgé de 12 ans. La transition entre les sons synthétisés artificiellement et la voix humaine s'entend sans coupures ni interruptions, dans une expérimentation sans précédent entre ces deux types de sons. Les paroles chantées en allemand, fragments du texte *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, semblent émerger progressivement des sons et des bruits synthétisés électroniquement par le compositeur.

² Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UmGliBfWl0E>.

Nous examinerons d'abord les relations entre l'œuvre de Schendel et le texte biblique, puis ses liens avec l'œuvre musicale, étant entendu que ces deux relations sont inséparables pour l'artiste. *Canto dos jovens* nous donne ainsi l'occasion de réfléchir aux passages entre différents types de signes (verbaux, visuels, écrits, sonores), rendant l'œuvre comparable à une activité de traduction créative, à la façon dont les poètes concrets ont compris l'exercice de la traduction : non pas comme une correspondance précise entre deux versions, mais comme une nouvelle création artistique. Ce dialogue entre les arts visuels et la musique enrichit, on le verra, l'expérience que nous avons des deux œuvres.

***Canto dos jovens et Cantique des trois enfants dans la fournaise :*
un dialogue de Mira Schendel avec la poésie concrète**

L'œuvre de Mira Schendel est traversée, dans sa diversité, par une réflexion cohérente autour d'un ensemble de questions – le vide et l'émergence de la forme, le geste créateur. Dans cette œuvre complexe se distingue notamment la production mettant en relief la dimension visuelle du mot, l'écriture, le langage. À travers les séries d'œuvres telles que les *Monotypes*, les *Objets Graphiques* et les *Cahiers*, entre autres, l'artiste semble vouloir épuiser les possibilités de chaque proposition³, utilisant souvent des mots comme élément principal de la composition visuelle, mots à voir et pas seulement à lire. Des fragments de phrases ou de mots, souvent juste des lettres, des graphismes, sont disposés sur des supports translucides, tels que le papier de riz et l'acrylique, de sorte que la variation de la lumière et la transparence interfèrent avec la composition finale.

L'utilisation de l'écrit dans l'œuvre de Schendel indique une volonté de rapprocher l'expérience et le langage, dans le jeu entre ce qui est vu et ce qui est imaginé, la présence et l'absence. Sa production a par ailleurs un rapport fort avec le dessin, qui, combiné au mot, cherche à faire renaître la proximité entre écriture et dessin, entre langage verbal et expérience sensible. Une unité verbo-visuelle est créée, produisant de nouvelles significations. La poétique de l'artiste ne se développe pas dans un contexte de domination du langage verbal sur sa part visible, mais dans une coexistence tendue entre lecture et vision, mot écrit et dessin, langage verbal et forme apparente. Les caractéristiques matérielles de ses œuvres sont centrales et largement explorées : textures, transparences, qualité tactile du support, matière de l'encre.

³ Sur le caractère sériel, à la fois multiple et singulier de l'œuvre de Schendel, voir Sônia Salzstein, « No vazio do mundo », dans *No vazio do mundo* (catalogue), Sônia Salzstein (dir.), São Paulo, Éd. Marca D'Água, 1996.

Vilém Flusser souligne pour sa part dans le travail de Schendel la réflexion sur le langage. Dans le texte sur l'artiste, *Indagação sobre a origem da língua*, il écrit :

Quelle est l'origine de la langue ? Voici une question fondamentale [...]. Actuellement, c'est peut-être la seule forme de vie religieuse après la mort de Dieu. [...] Si je pouvais capturer le moment de l'explosion, ce moment fugace dans lequel je ne suis pas encore une langue, mais je ne suis plus inarticulé, si je pouvais capturer ce moment critique entre l'Autre chaotique et le Moi ordonné par symboles, j'aurais capturé l'origine de la langue. Si c'est ce que je veux, si je désire ardemment connaître Dieu et l'âme [...] le travail de Mira Schendel devient une série de petits éclairs révélateurs⁴.

Flusser définit les œuvres de Schendel comme des « pré-textes » : des écrits qui se déroulent entre l'inarticulation et la langue, le langage en formation, associées par l'auteur à une question existentielle.

Dans une approche semblable, Haroldo de Campos se réfère à la poésie concrète comme allant au-delà de la poésie, un « engagement profond dans la moelle du langage⁵ ». Il interprète le travail de Schendel comme une volonté d'explorer les possibilités de l'écrit. Dans un entretien avec Sônia Salzstein, il déclare que le travail de Schendel est

un travail très difficile, très subtil, proche du verbal. En fait, il a un souffle qui vient de la poésie concrète, des éléments verbaux convoqués par cette poésie et par le travail du texte. Mira utilise des éléments textuels, des alphabets, des lettres et crée de vrais tableaux-poèmes, même si ce qu'elle fait est une peinture de racine constructiviste⁶.

Dans *Canto dos jovens*, on peut à la fois identifier certaines relations avec la poésie concrète, mais aussi des points qui éloignent Mira Schendel de la pratique de ces poètes. À l'instar de la poésie concrète, la liberté avec laquelle les mots sont disposés sur le plan brise la successivité du discours. La variété des

⁴ « Qual é a origem da língua? Eis uma pergunta fundamental. [...] Atualmente é talvez esta a única forma de uma vida religiosa depois da morte de Deus [...]. Se eu pudesse captar o momento da explosão, esse momento fugaz no qual ainda não sou língua, mas já não sou inarticulado, se pudesse captar esse momento crítico entre o Outro caótico e o Eu ordenado por símbolos, teria captado a origem da língua. Se for isto que quero, se desejar ardentemente conhecer Deus e a alma [...], a obra de Mira Schendel passa a ser uma série de pequenos relâmpagos reveladores ». (Vilém Flusser, « Indagações sobre a origem da língua », dans S. Salzstein (dir.), *No vazio do mundo, op. cit.*, p. 264). Notre traduction.

⁵ Haroldo de Campos, « Evolução de formas : poesia concreta » dans Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Decio Pignatari (dir.), *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2006, p. 10.

⁶ « Um trabalho muito difícil, muito sutil, próximo do verbal. Aliás, ele tem um sopro que vem da poesia concreta, dos elementos verbais convocados por esta poesia e pelo trabalho realmente de texto. Mira usa elementos textuais, alfabetos, letras, e cria verdadeiros quadros-poemas, mesmo que o que esteja fazendo seja uma pintura de raiz construtivista. » (Sônia Salzstein, « Entrevista com Haroldo de Campos », dans S. Salzstein (dir.), *No vazio do mundo, op. cit.*, p. 229). Notre traduction.

formes et de la taille des lettres et des mots, ainsi que les différentes épaisseurs des traits suggèrent différentes hiérarchies de lecture. Dans le texte « Pontos-periferia-poesia concreta », Augusto de Campos aborde ces aspects, en choisissant Mallarmé et le poème *Un coup de dés* comme référence principale : « le corollaire premier du processus de Mallarmé est l'exigence d'une typographie fonctionnelle, qui montre avec une réelle efficacité les métamorphoses, les flux et les reflux de la pensée⁷. » Il défend pour la poésie concrète « l'emploi de différents types », une « position variée des lignes typographiques » et l'utilisation de l'espace graphique, donnant de l'importance aux blancs : « Il s'agit, donc, de l'utilisation dynamique des ressources typographiques [...] pour servir toute une gamme d'inflexions dont est capable la pensée poétique libérée de la prison formelle synthétique syllogistique⁸. »

Pour comprendre les relations entre l'œuvre de Schendel et la poésie concrète, il est important de considérer ce qu'Augusto de Campos entend par « structure ». Ce terme désigne pour lui une façon de disposer des mots dans un poème qui n'est plus majoritairement successif, les mots cessant d'être organisés dans une séquence temporelle prédéterminée par le poète. Le développement unidimensionnel est brisé et la distribution des mots dans l'espace se déroule globalement, le début et la fin restant indéterminés. La « structure », pour Augusto de Campos, s'oppose ainsi à l'agencement linéaire et additif traditionnel, où les éléments sont disposés en séquence successive. La structure est liée au « principe de la *Gestalt* [selon lequel] le tout est plus que la somme des parties, ou le tout est quelque chose de qualitativement différent de chaque composant, et ne peut jamais être compris comme un simple phénomène additif⁹ ». Identifiant *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* comme le « premier poème-structure connu », Augusto de Campos présente la poésie concrète comme un recherche approfondie de l'idée de structure inaugurée par Mallarmé, dans laquelle l'espace graphique est décisif pour la production du sens. « La ponctuation elle-même est devenue inutile ici, puisque l'espace graphique devient substantiel et commence à faire fonctionner avec une plus grande plas-

⁷ « Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento. » (Augusto de Campos « Pontos-periferia-poesia concreta », dans A. de Campos, H. de Campos et D. Pignatari (dir.), *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 32). Notre traduction.

⁸ « Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos [...] para servir a toda uma gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. » (*Ibid.*, p. 33).

⁹ « O princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo » (Augusto de Campos, « Poesia, estrutura », dans *Mallarmé*, Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Decio Pignatari (dir.), São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 177) Notre traduction.

ticité les pauses et les intervalles de la diction¹⁰ ». Le mot seul n'a aucune valeur en soi, c'est sa relation structurelle avec le tout qui la lui donne. Non seulement d'un point de vue sémantique, mais aussi en raison de la disposition spatiale du poème sur la page, de l'établissement de différences entre les tailles et graisses des lettres, des espaces blancs qui les entourent, des qualités visuelles des mots enfin. L'œuvre de Mira Schendel conduit cette expérience jusqu'à sa limite, grâce à l'importance des blancs dans son travail et à la façon dont le texte se présente comme un tout simultané.

Reprenant les mots d'Haroldo de Campos à propos de Mira Schendel, Augusto de Campos déclare aussi que ce que l'artiste compose est « un poème-tableau, un tableau-poème ». Le travail de Schendel serait donc celui d'une artiste visuelle et non d'une poète : « elle révèle d'abord un aspect matériel ; pour elle, tout est matériel – le papier, la granulation du papier¹¹. » Contrairement à la poésie concrète, Schendel écrit à la main ; l'image résultante évoque le geste qui l'a créée, suggéré par le tracé, qui est aussi le vestige d'une action. Les tracés peuvent constituer des lettres, des mots. Mais ils peuvent aussi ne signifier rien d'autre qu'eux-mêmes, formant des gribouillis, des griffonnages, qui bien qu'insignifiants, indiquent aussi un geste, une action de la main de l'artiste (fig. 1, 2, 3 et 5). La façon dont elle explore les lignes et les tracés, en passant par les gribouillis inintelligibles qui se mêlent aux mots, suggère le processus de formation du langage, qui se déroule entre l'acte de dessiner – lignes et gribouillis – et l'écriture. Bien que toujours manuscrites, les lettres sont parfois écrites de manière fluide (fig. 3), résultat d'un geste rapide, parfois elles sont écrites en majuscules (fig. 2) ; tantôt elles sont délicates, soigneusement dessinées, tantôt elles semblent avoir été griffonnées durement sur le papier, comme si Schendel avait insisté à plusieurs reprises sur la même surface (fig. 1 et 5). L'accent est mis sur les caractéristiques plastiques et visuelles et cela demande du lecteur-voyant un autre temps, le temps indéfini d'appréciation de l'image, lié à la reconstitution, par l'imagination, du geste originel de l'artiste. Les monotypes mettent ainsi l'accent sur une expérience du temps comme durée, un temps vécu non mesuré, typique de l'expérience qu'offrent les œuvres plastiques.

Les monotypes *Canto dos jovens* ont pour point de départ un texte existant qui n'a pas été écrit par l'artiste : le *Cantique des trois enfants dans la fournaise* nomme des éléments et des phénomènes de la nature (astres du ciel, pluies et rosées, feux et chaleurs, glaces et neiges, etc.) en les faisant alterner avec les

¹⁰ « A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção. » (A. de Campos, « Pontos-periferia-poesia concreta », art. cit., p. 33). Notre traduction.

¹¹ « Ela revela desde logo um aspecto matérico ; para ela tudo é matérico – papel, a granulação do papel [...] » (S. Salztein, « Entrevista com Haroldo de Campos », art. cit., p. 234). Notre traduction.

vers plusieurs fois répétés : « bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais ». Extrêmement synthétique, il suggère une expérience directe des phénomènes : froid, chaleur, glace, etc. La relation avec le monde extérieur, qui surgit de l'énumération de ces éléments, alterne avec un retour vers l'intériorité marquée par la phrase de prière : « bénissez le Seigneur ». Face à cet extrait de la Bible qui travaille la coïncidence entre intérieur et extérieur, sensible et intelligible, Mira Schendel répond par des mots aux caractéristiques éminemment sensibles : la forme de la lettre, la texture du papier et de l'encre, l'incidence de la lumière et la transparence du support.

Le texte *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, par la répétition qui le caractérise, tend à rompre la temporalité successive que l'ordre des mots suggère, en revenant toujours au même point : l'injonction de prier. Ce caractère cyclique se combine, dans l'œuvre de Mira Schendel, à la dispersion du texte sur la surface du papier, dont les qualités ne trouvent pas de correspondance dans la version écrite non spatialisée du texte biblique. Il s'agit, premièrement, de l'interférence du blanc du support, qui ouvre le rythme de la lecture au temps indéterminé des vides et des silences qui entrelacent les mots. Ensuite, de la transparence du support et la matière de l'encre, associées à la diversité de forme, de taille des lettres et aux variations d'épaisseur de trait, qui suggèrent au lecteur des variations qui s'étendraient également à une possible lecture orale du texte.

Pour Rodrigo Naves¹², la technique originale de l'artiste dans les monotypes est indissociable de la poétique de ces œuvres, dans laquelle le contrôle imparfait des résultats et la relation entre le papier fin et l'encre qui l'imprègne font que le dessin semble ancré dans le papier, provenant de la surface elle-même, et non dessiné sur elle. Si les dessins des monotypes semblent naître du papier, les mots de ces monotypes établissent également une relation similaire avec le support. Et du fait qu'ils semblent émerger du papier, naît l'idée que les mots imitent la pensée elle-même, les idées surgissant, apparaissant et disparaissant, d'une façon similaire à celle que décrit Paul Valéry à propos de *Un Coup de dés* : « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici véritablement l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles¹³. » L'identification entre la pensée et la nature, présentée par les mots écrits « feu », « étoiles », « soleil », etc., est donc l'un des parallèles que l'on peut établir entre ces œuvres de Schendel et le poème de Mallarmé. Dans ce dernier, l'homme et l'univers se rejoignent dans un agencement spatial qui rappelle à la fois les mots qui « imitent la pensée elle-même » et la

¹² Rodrigo Naves, « Pelas costas », dans S. Salzstein (dir.), *No vazio do mundo*, op. cit.

¹³ Cité dans Jacques Rancière, *L'Espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 6.

forme de la constellation stellaire de la Grande Ourse. Dans les monotypes, les mots qui apparaissent sur le papier semblent également tenter de fixer visuellement le flux de la pensée, et ils le font en exerçant la dénomination la plus primaire, celle de l'homme qui reconnaît et distingue les éléments naturels qui l'entourent. La prière les associe à la divinité, dans une tension entre matériel et immatériel, entre présence et absence qui fait écho au langage verbal lui-même, dans la relation entre signifiant et signifié. La matérialité des mots – la forme des caractères, les textures qu'ils assument sur le papier imprégné d'encre, dans la forme gestuelle qu'ils prennent, celle de l'écriture manuscrite – rapproche le texte de ce à quoi il se réfère, le monde physique. Le contenu mystique du texte, cependant, ne contredit pas la matérialité des lettres-dessins. La prière met en évidence le lien établi par l'artiste entre spiritualité et matière, entre idéal et concret, intelligible et sensible.

À propos de Stockhausen : *Gesang der jünger*

Passons maintenant à *Gesang der jünger*, de Stockhausen, œuvre musicale qui sert de lien et de passage entre l'œuvre de Schendel et le texte biblique *Cantique des trois enfants dans la fournaise*. Une tension similaire entre le signifiant et le signifié se retrouve dans l'expérience de Stockhausen : l'expérience musicale de *Gesang der jünger* explore minutieusement les qualités physiques du son dans la combinaison de la voix, du bruit blanc¹⁴ et du son électronique. Selon Robin Maconie¹⁵, l'une des motivations du compositeur dans ce travail était d'étudier l'émergence du langage et du discours, en cherchant à le décomposer en ses éléments les plus fondamentaux, en déconstruisant les mots en syllabes et en sons, pour tenter de trouver le moment où les sons se convertissent en paroles.

Partant de sons simples, sinusoïdaux (sons définis uniquement par l'amplitude et la fréquence), Stockhausen créé dans cette œuvre des transitions que vont du bruit à la voix articulée. Des phonèmes, des syllabes et des mots, qui sont des fragments du texte biblique *Cantique des trois enfants dans la fournaise* surgissent, ainsi, au milieu des bruits. Le compositeur s'intéressait ainsi à explorer, en plus de la diversité des sons et de la transition entre leurs différents états, le passage de l'inintelligible à l'intelligible, en étudiant également le langage verbal. Les gradations d'intelligibilité sont élaborées par le compositeur et testées sur la composition. Dans *Gesang der jünger*, ce contraste entre le physique et le spirituel apparaît dans le contraste entre les voix d'enfants, « an-

¹⁴ Son qui contient toutes les fréquences avec la même puissance.

¹⁵ Robin Maconie, *Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen, 1950-2007*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

géliques », selon les mots du compositeur¹⁶, et les bruits d'où les voix semblent émerger.

Stockhausen cherche le passage du chaos à la pensée, le moment de la naissance du langage parlé. Et, pour cela, il se tourne vers l'expérience sensible des sons, dans la dimension physique, sonore, du langage parlé, de la même manière que les jeunes dans la fournaise se tournent vers la réalité physique qui les entoure à la recherche de la divinité dans un parallèle entre signifiant et signifié, matière et esprit. Pas davantage que dans les monotypes, il n'y a cependant de volonté de produire une représentation de la nature. Les bruits d'où surgissent les mots que l'on peut distinguer n'ont aucun type de ressemblance onomatopéique avec des objets ou des sensations qui sont nommés (« frost », « stern », « eis »). Il n'y a pas de récit racontant une histoire ou une action. Il n'y a pas non plus de dessins figuratifs dans les monotypes, seulement des mots et des lignes, éléments graphiques qui ne représentent ni ne signifient rien, mais qui tantôt s'approchent de l'écriture, tantôt fonctionnent comme des éléments qui organisent la composition (fig. 1) : la ligne verticale sous le mot « étoiles », les gribouillis à droite de « sterne » et à gauche de « frost » ; (fig. 4) : la ligne verticale, à gauche, qui traverse la feuille de haut en bas). Le thème de la représentation et de son refus apparaît dans l'épisode qui donne lieu au *Cantique des trois enfants dans la fournaise* : la punition du feu pour les jeunes gens provient de leur refus d'adorer une idole. De même, la représentation mimétique n'est pas la ressource capable de rapprocher signifiant et signifié dans la parole ou l'écrit ; c'est l'expérience des sens, favorisée dans l'ouïe par l'œuvre musicale, et, dans la lecture-vision, par l'œuvre plastique. Tout comme Mira Schendel, selon Flusser, cherche à trouver ce « moment fugace dans lequel je ne suis pas encore une langue, mais je ne suis plus inarticulée », Stockhausen semble également chercher ce même moment où l'articulation et le sens se forment au milieu des sons insignifiants.

Quant aux paroles du *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, dans *Gesang der jüngerlinge*, elles apparaissent comme des événements ponctuels, des fragments intelligibles (« preiset den Herrn », « frost », « mond », « himmels », « sterne », etc.) qui émergent des vocalisations, des bruits et des sons synthétisés électroniquement, dominants dans la composition¹⁷. Dans la musique de Stockhausen, comme dans les monotypes, des syllabes sans signification sémantique se mêlent aux paroles et à des fragments de paroles, qui surgissent et

¹⁶ « If you close your eyes every now and then, you might even see these angels ». Discours de Stockhausen lors de la cérémonie du Polar Music Prize, 2001. Document en ligne consulté le 24 mai 2021 <<http://www.youtube.com/watch?v=UmGliBfWIOE>>.

¹⁷ Dans l'œuvre de Stockhausen, les fragments de la prière sont toujours récités en allemand, contrairement aux monotypes de Schendel, qui contiennent des extraits de la prière en plusieurs langues.

disparaissent du silence et dans le silence, tout en passant par une variété de sons. Le compositeur propose un traitement mélodique similaire de phénomènes matériellement distincts, créant une continuité entre le bruit et la voix. Dans *Canto dos jovens*, l'écriture naît aussi des lignes et des dessins, étant elle-même indissociable du tracé qui la constitue.

Le lien établi par Mira Schendel avec *Gesang der jüngerlinge*¹⁸ de Stockhausen, procède d'une tentative de rapprochement entre musique et arts plastiques – intérêt qu'on retrouve également chez les poètes et théoriciens de la poésie concrète brésilienne. Ceux-ci se réfèrent dans certains de leurs textes¹⁹ aux expérimentations de la musique sérielle, de la musique concrète et de la musique électronique, et mentionnent Webern, Boulez, Stockhausen. L'intérêt de Schendel pour les références et les discussions apportées par des poètes concrets est associé ici à un intérêt pour la musique, dans une jonction complexe qui inclut encore, dans le cas de ce travail, le texte, renvoyant au moment, mentionné par Rancière, où les arts, avec la fin du paradigme représentatif, « tombent les uns sur les autres ». Selon Rancière :

Quand le modèle représentatif qui tenait les arts à distance les uns des autres, selon les règles de l'analogie, s'est effondré, ce qui s'est produit, ce n'est pas la concentration de chaque art sur sa matérialité propre, c'est au contraire que ces matérialités elles-mêmes ont commencé à tomber sans médiation les unes sur les autres. La récusation des règles de la représentation qui guidaient la comparaison des arts conduit non pas à l'autonomisation de chacun sur son support propre mais au contraire à la rencontre directe de ces « supports » eux-mêmes²⁰.

Cette interprétation de la modernité apportée par Rancière est conforme aux pratiques de la poésie concrète, qui rejette la notion de séparation entre les arts du temps (poésie, musique) et les arts de l'espace (peinture) formulée par Lessing dans *Laocoon*. Pour la poésie concrète, comme pour Mira Schendel, l'expérience du temps et de l'espace est inséparable et la distinction entre les arts, fluide. Cependant, selon Haroldo de Campos, ce n'est pas l'utopie wagné-

¹⁸ À propos de ce travail de Stockhausen, Haroldo de Campos écrit : « Stockhausen, pour sa part, dans le *Gesang der jüngerlinge*, n'a fait que fragmenter et rassembler 18 vers d'un psaume biblique du "Livre de Daniel", pour que les mots, ancrés au cœur d'une composition électronique, passent de l'état de bruit non sémantique (dénué de sens) à celui d'intelligibilité (certains mots ou phrases se laissent sémantiquement coaguler : « Sonne », « Monde », « Winde », « Himmels », « Jubilet dem Herrn » et sont perçus comme de brèves îles dans une mer de résidus phonétiques). À cet égard, Stockhausen commente : " Le langage peut s'approcher de la musique et la musique du langage jusqu'à l'abolition des frontières entre le son et le sens", et il explique que, dans son travail, il a créé "une série de degrés d'intelligibilité" avec une fonction structurelle. » (Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 168). Notre traduction.

¹⁹ A. de Campos, « Poesia, estrutura », art. cit. ; H. de Campos, « Evolução de formas » art. cit., entre autres.

²⁰ J. Rancière, *L'Espace des mots*, op. cit., p. 12.

rienne de l'œuvre d'art totale. Les arts ne sont pas réversibles, mais ce qu'il propose est « une permutation honnête des expériences²¹ ». Et pour Schendel, comme pour les poètes concrets, cet échange entre les arts, dans le déplacement et l'adaptation de solutions à différents moyens et langages, est une façon de réfléchir sur le langage en général et ses possibilités, en se rapprochant de la recherche de « l'origine de la langue », à laquelle Flusser fait référence ou de la « moelle du langage » mentionnée par Haroldo de Campos.

Augusto de Campos souligne la proximité de la poésie avec la musique dans *Un coup de dés*. Dans sa préface, Mallarmé rattache certaines singularités de son poème aux caractéristiques de l'univers sonore et musical. Selon le poète, les blancs sont le « silence alentour ». Il compare le poème à une partition, par la variation des caractères typographiques, correspondant aux motifs musicaux d'une pièce de concert, et celle de la mise en page, qui indique la montée et à la descente de l'intonation²².

Le rapprochement entre la musique sérielle, spécifiquement, et la poésie spatiale avait également été proposé en 1955 par Augusto de Campos par le biais de l'idée de *structure*. Dans l'article « Poesia, estrutura », l'écrivain compare la solution graphique de la poésie de Mallarmé à la valeur musicale de la série de Schoenberg, les reliant à son idée de la structure. Il désigne Stockhausen comme l'un des héritiers de l'invention sérielle de Schoenberg :

Mallarmé est l'inventeur d'un processus d'organisation poétique dont la signification pour l'art des mots nous semble comparable, esthétiquement, à la valeur musicale de la série, découverte par Schoenberg, épurée par Webern, et, par sa filtration, léguée à de jeunes compositeurs électroniques, pour présider les univers sonores d'un Boulez ou d'un Stockhausen. Ce processus pourrait être exprimé par le mot *structure*²³.

²¹H. de Campos, « Evolução de formas » art. cit., p. 93.

²² « Avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. [...] Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique étendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends ». Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dans *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1945, p. 452-453.

²³ « Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. Esse processo se poderia exprimir pela palavra *estrutura*. » (A. de Campos, « Poesia, estrutura », art. cit., p. 177). Notre traduction.

Dans l'œuvre de Stockhausen, la variation des sons se présente comme une grille²⁴ où l'un des axes est temporel, et l'autre, simultané, développant des schémas sériels pluridimensionnels. Plusieurs séries partiellement indépendantes et simultanées, de fréquence, timbre, rythme et dynamique variable se développent successivement au fil du temps. Elles se superposent, favorisant ainsi une double variation : horizontale, dans la même série, et verticale, dans la combinaison des séries.

D'autres parallèles peuvent être établis entre *Canto dos jovens* et la musique du compositeur allemand. Tout d'abord, la variation de timbres et sons simultanés de l'œuvre musicale peut être comparée dans les monotypes aux différentes formes prises par les mots. La variation d'intensité, richement explorée dans l'œuvre musicale de Stockhausen, est analogue aux variations de tailles de lettres et aux gradations de gris, que les différentes épaisseurs de l'écriture de l'artiste suggèrent. La variation de taille des mots suggère également l'idée d'approximation et d'éloignement, un effet obtenu en *Gesang der jüngerlinge* par variation d'intensité. Les timbres soigneusement choisis, les sons synthétisés électroniquement associés à la voix humaine, sont aussi décisifs que les variations de fréquences, de rythmes et d'intensités, créant des textures sonores. Stockhausen a construit et édité la composition artificiellement, en manipulant l'enregistrement de la voix du jeune chanteur pour obtenir les gradations et les effets souhaités. Ainsi, les variations de fréquence mélodique de cette pièce musicale ne peuvent être transposées pour être exécutées par d'autres instruments. Il n'est pas possible de développer un *Gesang der jüngerlinge* pour piano, ou pour violon et orchestre, par exemple. Timbre et fréquence sont indissociables dans cet ouvrage, et nous renvoient à l'indissociation des mots écrits des caractéristiques visuelles qui leur sont attribuées dans l'œuvre de Schendel. Les bruits, qui, dans la musique, se mêlent aux voix synthétiquement travaillées, alternant son et silence, sont interprétés, dans les monotypes, en fragments illisibles et griffonnages qui coexistent avec les mots écrits et le silence des blancs du papier. Les dessins des lettres et les mots qu'elles forment sont également inséparables. Il n'est pas possible de rééditer le texte, ni de le reproduire, sauf par une reproduction fidèle de l'image du texte écrit. Transcrits dans une autre écriture ou une typographie industrielle, sur un autre support, même dans un format identique et une disposition spatiale similaire, les *Canto dos jovens* seraient autres.

Tout comme Mira Schendel, à partir de la poésie concrète, distribue les mots dans la surface sans un foyer défini qui indique un point de départ et un point

²⁴ Pascal Decoupret et Elena Ungeheuer, « Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of *Gesang der jüngerlinge* », *Perspectives of New Music*, hiver 1998, vol. 36, n° 1, p. 97-142.

d'arrivée dans la lecture, Stockhausen inclut également des variations spatiales dans la conception de son travail. Le *Gesang der jüngerlinge* a été conçu par le compositeur pour être entendu à partir de cinq groupes de haut-parleurs à distribuer dans l'espace autour de l'auditoire²⁵. Les sons de la pièce musicale de Stockhausen sont dispersés dans l'espace, entourent ceux qui les entendent, s'en approchent et s'en éloignent²⁶, effet renforcé par la manière dont varient l'intensité et l'amplitude du son, rendant explicite la sensation de variations spatiales et, par conséquent, de mouvement. L'enchaînement des sons dans une séquence temporelle n'est plus central dans la composition. Les multiples foyers d'émission, associés à l'abandon de la tonalité, empêchent de percevoir la musique comme un développement unidimensionnel de sons en séquence. Les sons dispersés dans l'espace, entrecoupés de silences, favorisent une expérience temporelle différente de celle de la musique classique dominant en Occident jusqu'au XX^e siècle, de moments concaténés et successifs, s'ouvrant sur des durées multiples. De même, l'unidimensionnalité de l'écriture traditionnelle cesse également d'exister dans les *Canto dos jovens* de Mira Schendel. De multiples foyers de lecture font déambuler le regard sur la surface, perturbant la consécutive d'un temps successif, dérangeant le « concept vulgaire du temps », conçu, selon Derrida, « comme successivité linéaire, comme "consécutivité"²⁷. » La lecture ouverte, entrecoupée de durées indéterminées de silences, et qui s'étend indéfiniment aussi dans chaque mot ou passage, ouvre au lecteur une temporalité subjective et une expérience dans laquelle les événements s'enchaînent de manière non successive, s'interpénètrent et s'interrompent, se rapprochent et s'éloignent, subissant, avec l'intervention de la mémoire, l'interférence d'événements immédiats, récents et lointains. Ces œuvres dissolvent ainsi le discours successif, nous renvoyant, à nouveau à, l'idée de *structure*.

²⁵ R. Maconie, *Other Planets*, *op. cit.*

²⁶ Cet effet est préservé, dans une certaine mesure, dans les enregistrements stéréo disponibles. Voir : <https://open.spotify.com/album/1ydECPfpGqbY4mzQMjG3nY>.

²⁷ Derrida utilise cette expression dans *De la grammatologie* en faisant allusion à Heidegger : « Elle désigne, à la fin de *Sein und Zeit*, un concept du temps pensé à partir du mouvement spatial ou du maintenant, et qui domine toute la philosophie, de la *Physique* d'Aristote à la *Logique* de Hegel. Ce concept [...] est intérieur à la totalité de l'histoire de l'Occident, à ce qui unit sa métaphysique à sa technique. Et nous le verrons plus loin communiquer avec la linéarisation de l'écriture et le concept linéariste de la parole ». (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 105). Il relie ce concept du temps à la théorie saussurienne de la « linéarité du signifiant », citant le *Cours de linguistique générale* de Saussure : « Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue, et, b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne ». (cité dans J. Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.* p. 105).

L'exercice de la traduction créative

En plus d'explorer les différentes formes graphiques des mots, Mira Schendel explore également dans les monotypes la variété des sons et des combinaisons de lettres qui sont attribuées au même signifié en différentes langues. Dans les monotypes de la série *Canto dos jovens*, les mêmes mots apparaissent dans deux ou plusieurs idiomes : « estrelas », « étoiles », « sterne » ; « feu », « feuer », « fuoco », « fire ». Les différentes formes lexicales s'interpénètrent en accord avec le souci de l'artiste de se rapprocher le plus possible du sens des mots, du signifié derrière le signifiant²⁸. Rappelons ici que, pour Haroldo de Campos comme pour Fenollosa et Pound, la traduction de poèmes était comprise comme une pratique de création : « Le but de la traduction poétique est la poésie, et non les définitions littérales des dictionnaires²⁹. » Chaque version d'un poème dans les différentes langues était donc un nouveau poème, indissociable des choix du traducteur, de son interprétation personnelle du poème original, et des particularités et restrictions de chaque langue. Dans les *Canto dos jovens* de Mira Schendel, l'exercice de la traduction, dans sa simplicité, met en évidence les variations sonores et graphiques de chaque langue, dans la richesse et la variété des différentes associations entre son, forme visible et sens. L'échange entre la musique et les arts visuels y constitue également un type de traduction créative. La vision des œuvres de l'artiste ne remplace en rien l'expérience d'écouter la musique de Stockhausen, mais constitue la rencontre avec une nouvelle œuvre qui la commente, comme l'indique son sous-titre : « à propos de Stockhausen ».

La pratique de la traduction a également été exercée par Vilém Flusser, bien qu'avec une conception et des buts très différents de ceux que l'on retrouve dans la pratique des poètes concrets brésiliens. Dans une lettre à Mira Schendel datée de 1974, Flusser explique à l'artiste sa méthode de travail, dans laquelle il « traduit systématiquement³⁰ », écrivant et réécrivant chaque texte en plusieurs langues jusqu'à l'écrire dans la langue dans laquelle il sera publié :

²⁸ John Rajchman, dans le texte *Mira Schendel's immanence*, relie la complexe situation multilinguistique de Mira Schendel à une « immanence pré-linguistique », un « héritage silencieux irréductible à aucune langue ». John Rajchman, « Mira Schednel's Immanence », dans T. Barson et T. Palhares (dir.), *Mira Schendel, op. cit.*, p. 58.

²⁹ Ernest Fenollosa, « Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia », dans *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, Haroldo de Campos (dir.), São Paulo, Cultrix, 1977, p. 119.

³⁰ « Je traduis systématiquement. J'écris tout d'abord en allemand, qui est la langue qui vibre le plus dans mon centre. Ensuite, je le traduis en portugais, qui est la langue qui exprime le plus la réalité sociale dans laquelle je me suis engagé. Ensuite, je traduis en anglais, qui est la langue qui articule le plus notre situation historique, et qui a une plus grande richesse de répertoire et de formes. Enfin, je traduis dans la langue dans laquelle je souhaite que l'écriture soit publiée. Par exemple, je le traduis en allemand, ou j'essaie de le traduire en français, ou je le réécris en anglais ». Vilém Flusser, *Correspondance avec Mira Schendel* (inédite), Vilém Flusser Archive, Universität der Künste, Berlin, 1974. Notre traduction.

Ce que je cherche, c'est ceci : pénétrer les structures des différentes langues vers un noyau très général et dépersonnalisé, afin de pouvoir, avec un noyau aussi pauvre, articuler ma liberté. Je ne sais pas si vous comprenez ? Je pense qu'à un moment donné, vous avez travaillé de la même manière. Vous souvenez-vous des fils transparents³¹ ? Car derrière les langues, il y a de tels fils³².

L'exercice de Flusser consistant à réécrire en différentes langues vise à dépouiller au maximum le discours des particularités du signifiant. L'idée que derrière les différentes manifestations linguistiques se cache un centre de sens se rapproche de l'idée de « ressemblance non sensible » formulée par Walter Benjamin :

En rassemblant les mots qui signifient la même chose en diverses langues et les ordonnant autour de leur signifié comme autour d'un centre commun, on pourrait examiner en quoi ces mots – qui souvent ne présentent pas la moindre ressemblance entre eux – sont tout semblables à ce signifié central. [...] La réflexion, d'une manière générale, ne peut se limiter au mot parlé. Elle doit porter tout autant sur le mot écrit. [...] Bref, c'est une ressemblance non sensible qui associe non seulement le dit et le sens visé, mais aussi l'écrit et le sens visé, et pareillement le dit et l'écrit³³.

Dans les monotypes, l'expérience s'étend à l'écrit. En même temps qu'est recherchée, par la répétition dans différentes langues, une plus grande proximité avec ce sens central, outre le son et la forme, l'opacité et la matérialité du mot écrit se font jour, s'associant de manière irréversible au texte. Nous sommes confrontés à la variété des dessins et à la présence de gribouillis incompréhensibles, qui semblent parfois intégrer le texte (fig. 3 : les gribouillis à gauche de « feu » et en bas, à gauche de « fuoco »), constituant une sorte de silence, de mutité, dans l'imminence de sens et de devenir mot. Au dessin s'ajoutent plusieurs sonorités suggérées, constituant une situation singulière de vision-lecture. Ainsi l'expérimentation autour de la variété des langages s'intègre-t-elle à sa façon dans la tension entre matérialité et immatérialité qui imprègne l'ensemble de l'œuvre.

Conclusion

L'investigation autour du signe et de l'écrit est récurrente dans les œuvres de Schendel. Cependant, le pont qu'elle établit avec la musique dans cette série la rend unique dans l'ensemble de son travail. L'exercice de traduction entre

³¹ Flusser fait référence à l'ouvrage *Ondas paradas de probabilidade* de Mira Schendel, 1969.

³² « O que procuro é isto: penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade. Não sei se você compreendeu ? Creio que em certo momento você trabalhava de maneira semelhante. Lembre-se dos fios transparentes ? Pois por trás das línguas há tais fios ». *Ibid.* Notre traduction.

³³ Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 362.

langues qui apparaît dans les monotypes se développe, à un autre niveau, dans cette expérience avec la musique. La même tension sur la possibilité de commutation entre les signifiants figure dans le choix de l'artiste de transposer une œuvre musicale en une œuvre visuelle. En même temps que les *Canto dos jovens* se consacrent à des problématiques chères à la poétique de l'artiste, ces œuvres permettent aussi de réfléchir aux parallèles possibles entre la musique et les arts plastiques.

Mira Schendel entreprend d'abord un exercice d'approximation d'expériences très différentes : celle d'écouter une musique et celle de lire-voir des textes et des dessins. Le point de départ de l'artiste est le texte qui inspire le travail de Stockhausen ; et puis les relations avec la musique sont alors construites. Le chemin déjà emprunté par la poésie concrète lorsqu'on pense aux possibilités et aux spécificités du poème écrit devant sa forme orale est une référence pour l'artiste, dans l'exploration des variations typographiques et dans la disposition des mots dans l'espace qui brise l'organisation séquentielle du discours verbal. L'artiste, à partir de là, réinterprète graphiquement les variations d'intensité, de timbre, de bruit et d'alternance entre son et silence qui sont présentées dans la musique. Les variations dans ses œuvres, ainsi que dans la musique, ont pour cœur les mots, faisant coïncider la musique et le travail visuel avec une question chère aux deux artistes : le problème du langage et les limites entre le signal pur, graphique ou sonore, insignifiant, et la production de significations. La transposition de *Gesang der jüngerlinge* en une œuvre d'arts visuels est un exercice de traduction créative qui constitue également une tentative, s'ajoutant à la musique, de se rapprocher encore plus du sens du texte dont ils partent tous les deux, une proximité du sens que les artistes veulent atteindre en privilégiant l'expérience sensible.